

Une lecture des couleurs: le regard du traducteur

Claudine Lécrivain

Universidad de Cádiz

Quel rôle joue chez le traducteur sa propre représentation du monde dans son activité traduisante? Comment lit-il les mondes fictionnels lorsqu'il aborde le texte qu'il va traduire? C'est autour de ces questions qu'un projet de recherche¹ s'est mis en place (2000-2003) à l'Université de Cadix, reprenant les points de vue développés par J.C. Chevalier et M.F. Delpont, pour qui la traduction montre «mieux ou aussi bien qu'une autre activité, ce qu'est notre lecture, ce que nous en faisons, et donc la façon qui est la nôtre de recevoir tout discours, tout objet de langage» (1995: 7).

Par l'intermédiaire de la couleur, les textes fictionnels offrent une représentation du monde qui va au-delà d'une simple dimension perceptive, et abordent la complexité du visible, des impressions visuelles: «les fictions narratives mobilisent des univers extrêmement variables, remplis d'êtres, de choses, d'actions, de décors que la lecture, seule, actualise. Leur lisibilité porte avec elle un fantôme de visibilité, si diaphane soit celui-ci» (Neefs, 2000: 19).

Les dénominations de couleur adoptent une multiplicité formelle dans les textes fictionnels, et l'une des stratégies de visibilité les plus évidentes est la comparaison: d'une part présence de la couleur dans le syntagme objet de la comparaison –dans ce cas la comparaison proposée dans les textes originaux détermine généralement une intensité de *tonalité*, ou un degré de *clarté* ou de *saturation*². D'autre part, présence de la couleur dans le syntagme où se développe le comparant, là où s'élabore l'analogie perceptuelle.

¹«Prácticas de lectura y traducción: las denominaciones de color en traducciones francesas y españolas de textos literarios» (BFF2000-1067). Financement: Ministerio de Ciencia y Tecnología. L'équipe qui travaille sur ce projet a dépouillé 25 romans français et espagnols (XIX^e et XX^e siècles) ainsi que leurs traductions (éditées ou rééditées dans les années 1980-2000) et obtenu ainsi plus de 9000 fiches de références.

²«La *tonalité* est la catégorisation chromatique d'un stimulus: violet, bleu, vert, jaune, etc [...] La *clarté* détermine le niveau de luminosité relative d'une tonalité: clair, moyen, foncé. [...] La *saturation*, concept plus délicat à identifier, correspond à l'évaluation du degré de pureté chromatique d'une couleur» (Mollard-Desfour, 1998b: 17).

Et finalement –situation plus minoritaire– présence (implicite ou explicite) de la qualité chromatique dans les deux segments.

Nous présentons ici le premier de ces trois volets de recherche et nous analyserons la présence de la couleur dans le comparé (107 occurrences analysées) sous l'angle de la diversité des verbalisations en traduction, diversité qui, au-delà des manifestations d'écriture traduisante, propose avant tout des traces de pratiques de lecture, et conséquemment des marques de réceptivité ou de non réceptivité à la pluralité des représentations, puisque le maintien ou l'écart par rapport aux séquences originales semblent obéir à des mécanismes que les traducteurs appliquent sans doute à leur insu.

La réinscription des comparaisons figuratives³ dans les textes traduits suit deux grandes démarches: d'une part la traduction à tendance littérale et d'autre part des écarts particuliers que nous essaierons de systématiser. La modalité comparative où s'insèrent les dénomination de couleurs est en elle-même classique: un qualificatif de couleur suivi d'une structure syntaxique exprimant l'analogie et d'un syntagme qui va développer le phore (structures du type *rouge comme une tomate* ou *bleu comme le ciel*). Cette modalité est généralement intégrée dans les séquences descriptives et plus concrètement dans les opérations d'aspectualisation qui indiquent les grandes propriétés du sujet décrit (couleur, forme, taille, etc) et contribuent ainsi à la construction des représentations et surtout à leur visualisation.

La comparaison vise alors à un renforcement d'une visibilité immédiate⁴: volonté d'inscrire une visibilité (par la couleur) et de la compléter et renforcer par des effets de visibilité (la comparaison), en assimilant à des objets ou des réalités pour lesquels le trait chromatique est généralement dominant. Ce type de comparaison porte généralement sur des qualificatifs chromatiques courants qui, de par justement leur banalité, semblent appeler un prolongement et un renforcement. Dans le corpus analysé, les tonalités qui font le plus souvent l'objet du développement comparatif, quel qu'il soit, sont le *blanc*, le *rouge* et le *noir*, ainsi que l'indicateur de clarté *pâle*, dans la mesure où il est couramment synonyme de *blanc*.

1. Comparaisons verbalisant une intensité chromatique

Traductions à tendance littérale

Les premières analyses ont révélé un fort pourcentage de comparaisons visant à manifester la complétude, l'intensité de la qualité chromatique. Les comparaisons du type *rouge comme une tomate*, *blanc comme la neige* vont dans le sens d'une dramatisation, d'une intensification dans l'ordre du visible. L'adjonction de la comparaison au qualificatif de couleur est souvent un procédé d'intensification

³Nous n'avons pas retenu les comparaisons propres au système de référence interne des textes (du type «encarnada como su saya bajera *La Regenta*, p.581) ni les lexicalisations (du type «Martín está tembloroso como una vara verde», *La colmena*, p.325).

⁴Visibilité qui, paradoxalement, peut tendre à s'effacer puisque la répétition des clichés réduit dans une certaine mesure l'efficacité stylistique.

sémantique équivalent à un adverbe marquant le superlatif absolu (*très, complètement, tout*).

Nous avons pu constater que face à ce type de rapprochement analogique, le degré de littéralité des traductions est lié à la présence de cinq facteurs: 1) présence de la couleur pleine comme tonalité objet de la comparaison 2) adéquation de la qualité chromatique à l'objet ou à la réalité comparés 3) pertinence du raisonnement analogique 4) appartenance de ce raisonnement aux conventions langagières et littéraires, donc appartenance aux clichés 5) appartenance de l'objet ou de la réalité comparés à des domaines traditionnellement soumis à comparaison: portrait physique ou psychologique⁵, certains objets (édifices, vêtements), certains éléments des paysages naturels, et beaucoup plus rarement certaines notions ou sentiments. C'est-à-dire que lorsque le comparant est non seulement courant, mais aussi connu comme association comparative fixe, appliquée à un domaine déterminé, et que la qualité chromatique semble compatible avec l'objet décrit, les traductions maintiennent un haut degré de littéralité, comme il est possible de le constater dans les exemples suivants (1 à 8):

1. les solitudes de la Salpêtrière couvertes de neige, et *blanches* au clair de lune *comme d'immenses linuels* (*Les misérables*, tome 2, p. 315).

las soledades de la Salpêtrière cubiertas de nieve, y *blancas* a la luz de la luna *como inmensos sudarios* (p. 695).

2. Imaginé también [...] sus pechos *blancos como la nieve* entre las sábanas blancas y sus febriles muslos de leche cubiertos de una fina película de sudor (*El embrujo de Shangai*, p. 42).

j'imaginai aussi, [...] ses seins *blancs comme la neige* entre ses draps blancs et ses fébriles cuisses de lait recouvertes d'une fine pellicule de sueur (p. 47).

3. Grivet devint *pâle comme un linge*. Il n'osait tourner la tête; il croyait quel'assassin du roulier était derrière lui (*Thérèse Raquin*, p. 112).

Grivet se puso *pálido como una sábana*. No se atrevía a volver la cabeza; creía que el asesino del arriero estaba detrás de él (p. 101).

4. *Pâle comme une statue*, et les yeux *rouges comme des charbons*, Charles, sans pleurer, se tenait en face d'elle (*Madame Bovary*, p. 410).

Pálido como una estatua, y con los ojos *rojos como brasas*, Carlos, sin llorar, se mantenía frente a ella (p. 385).

5. [...] nonchalamment adossées à la porte d'un hotel borgne, des filles ghanéennes, *noires comme la nuit* et harnachées comme des chevaux de cirques le regardaient passer (*La Goutte d'or*, p. 109).

[...] descuidadamente apoyadas en la puerta de algún prostíbulo, muchachas de Ghana, *negras como la noche* y enjaezadas como cabellos de circo le miraban pasar (p. 129).

6. Y poniéndose *colorado como una amapola* en la penumbra de su asiento (*La Regenta*, p. 330).

Et, devenant *rouge comme un coquelicot* dans la pénombre de sa place (p. 373).

7. con un golpe de tos que le duró hasta sofocarlo, hasta dejarlo abotargado y *rojo como un tomate* (*La familia de Pascual Duarte*, p. 147).

⁵«Il n'y a pas de visage sans couleur. La face offre au regard une trinité chromatique: le teint, la couleur changeante de l'iris et de la chevelure, l'arc-en-ciel des émotions» (Pradier, 2000: 51).

Il riait aux éclats [...] le suffoquant et le laissant mal en point, *rouge comme une tomate* (p.153).

8. Paula era de niña *rubia como una mazorca* (*La Regenta*, p.306).

Paula était une fille *blonde comme un épi de maïs* (p.347).

Dans le cas de *blanc* et *pâle* les analogies sont des plus classiques: linge (drap, linceul), éléments naturels (neige, nuage...), certaines substances (cire, chaux, lait, pain) certains types de lumière, et finalement la mort, le néant.). Il en est de même pour les traductions littérales de *noir* (luminosité (nuit, ombre), substances (bitume...), et pour *rouge*⁶ et *blond* (flore: tomate, coquelicot; blé, maïs).

Il y a donc tendance littérale dans environ 85% de ce type de traductions, qui parfois manifestent en outre une volonté de renforcement de l'analogie:

- soit par la présence de structures plus archaïsantes qui confèrent aux comparaisons une forme quasi proverbiale (donc renforcement du cliché)

9. un paquebote *blanco como la nieve* navegando engalanado por los mares de China bajo la noche estrellada (*El embrujo de Shangai*, p. 241).

un paquebot *blanc comme neige* et tout pavoisé fendait la mer de Chine sous la nuit étoilée (p. 264).

10. Ese imbécil es el joven poeta que sale, *blanco como la cal*, de su cura de reposo en el retrete (*La colmena*, p. 171)

Cet imbécile, c'est le jeune poète qui sort, *blanc comme chaux*, de sa cure de repos dans les cabinets (p. 60).

- soit par modification de la ponctuation: dans l'exemple suivant il est possible d'apprécier comment la virgule isole l'adjectif chromatique afin de souligner l'analogie.

11. Elle restait étendue, la bouche ouverte, les paupières fermées, les mains à plat, *immobile et blanche comme une statue de cire* (*Madame Bovary*, p. 273).

Allí seguía tendida, con la boca abierta, los párpados cerrados, las palmas de las manos extendidas, *inmóvil, y blanca como una estatua de cera* (p. 276).

Les seuls cas, dans le corpus de traductions analysé, où les traducteurs ont proposé des traductions littérales impliquant des comparaisons éloignées des clichés littéraires concernent l'intensité chromatique du *rouge*, toujours en rapport avec le portrait (exemples 12 à 15). Les traducteurs font appel à des compétences moins immédiates de la part des destinataires, impliquant un infime travail de réélaboration. D'ailleurs dans l'exemple 14 la compréhension est déjà facilitée par le superlatif (*plus rouge que*), et dans l'exemple 15 par l'introduction et de la qualité chromatique et de la comparaison précisant clairement l'analogie.

12. La Esperanza se había vuelto *roja como un pimienta* (*La familia de Pascual Duarte*, p. 159).

Esperanza *rougit comme un piment* (p. 167).

⁶La couleur est très souvent implicite en espagnol (*ponerse/estar como una amapola, como un tomate*), alors qu'en français elle est toujours explicite (*être/devenir rouge comme un coquelicot, rouge comme une tomate*).

13. La joven, *roja como una cereza*, con los ojos en un San José de su devocionario y el alma en los movimientos de su primo (*La Regenta*, p. 499).

La jeune fille, *rouge comme une cerise*, les yeux fixés sur un Saint Joseph de son missel (p. 547).

14. Ella cabeceó con su redonda faz de porcelana enmarcada en rizos negros y brillantes y frunció la boca respingona, *más roja que el corazón de una sandía* (*El embrujo de Shangai*, p. 34).

Elle hochait son rond visage de porcelaine encadré de boucles noires et brillantes et fronça les lèvres relevées, *plus rouges qu'un coeur de pastèque* (p. 37).

15. Gloucester, halagado y *color de remolacha* dijo al oído del confidente (*La Regenta*, p. 41).

Gloucester, flatté et *rouge comme une betterave*, dit à l'oreille de son informateur (p. 73).

1.2. Écarts de traductions

Mais face à ce taux élevé de littéralité il existe néanmoins quelques situations où les traducteurs ont proposé un écart. C'est le cas de la comparaison *como una cereza* (*La Regenta*) pour laquelle par trois fois (contrairement à l'exemple 13) les traducteurs français proposent un retour vers le cliché (soit la tomate, soit la pivoine), alors que la comparaison en espagnol n'est pas spécifiquement de l'ordre du cliché. Elle semblerait même faire partie de l'idiolecte littéraire de Clarín puisqu'on la retrouve également dans *Su único hijo*⁷.

16. Se puso el doctor *como una cereza* (*La Regenta*, p. 390)

Le docteur devint *rouge comme une tomate* (p. 434)

Le même phénomène a lieu lorsque l'intensité du blanc est comparée à du papier (*blanco como el papel*): le caractère non usuel de la comparaison pour qualifier le teint est rejeté par le traducteur qui lui préfère *blanc comme un linge*. Ce n'est pas l'adéquation de l'analogie qui semble donc remise en cause ici, ni la possibilité d'une interprétation adéquate mais son usage dans une séquence descriptive appliquée au portrait (visage sous le coup d'une forte émotion).

17. Consorcio López, *blanco como el papel*, procuraba tranquilizarla (*La colmena*, p. 263).

Consorcio López, *blanc comme un linge*, cherchait à la calmer (p. 135).

Il semblerait donc y avoir une préférence globale pour des modèles pour lesquels le fonctionnement est assuré et qui sont censés ne pas ralentir le processus interprétatif. Face à ce qui peut lui sembler une opacité apparente, le traducteur privilégie plus généralement le cliché considéré comme plus pertinent pour le portrait (exemple 18) ou une meilleure adéquation analogique (exemple 19). Le choix opère autour de conventions littéraires liées à des pratiques de lecture, et est orienté vers une non-réticence des textes traduits. Ce qui expliquerait la présence d'un segment où la comparaison, absente dans l'original, est introduite dans la traduction, car considérée sans doute comme plus éclairante de l'analogie (exemple 20)

18. Je le mets sur ses pieds, mais il titube, *vert comme un coing* (*Le Roi des aulnes*, p. 172).

Le pongo de pie pero él vacila, *blanco como una sábana* (p. 138).

⁷«Emma era la que tomaba el color de una cereza», Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 155.

19. par le beau temps qu'il faisait, les bonnets empesés, les croix d'or et les fichus de couleur *paraissaient plus blancs que neige*, miroitaient au soleil clair (*Madame Bovary*, p. 184).

como hacía buen tiempo, los gorros almidonados, las cruces doradas y las pañoletas de colores *refulgían más que la nieve*, relucían al sol claro (p. 205).

20. Primero era su mal humor. Un mal humor *de color de pez*. La bilis le llegaba a los dientes (*La Regenta*, p. 244).

D'abord sa mauvaise humeur. Une humeur *noire comme la poix*. La bile lui remontait à la bouche (p. 285).

Comparaisons verbalisant un degré chromatique

Suite à cette première classification, une seconde classification rendra compte de la comparaison de la qualité chromatique visant à l'exactitude de la définition de la catégorisation chromatique, et conséquemment à l'exactitude descriptive. Donc une comparaison du type *bleu comme une turquoise* qui vise à établir de la façon la plus juste possible la variété chromatique à l'intérieur d'un champ de couleur⁸, par la précision d'un degré de saturation ou d'un degré de clarté.

2.1. Traductions à tendance littérale

Les traductions littérales (78 %) obéissent à la coïncidence de facteurs antérieurement cités. Le domaine d'application est là encore traditionnel (portrait: couleur des yeux, de la peau et des cheveux; paysage: lumière, eau et terre; étoffes; et finalement plumage et pelage des animaux). La couleur comparée est généralement une couleur pleine ou un type de clarté (*clair, pâle, sombre*), et l'analogie demeure encore très proche du cliché (exemples 21 à 27).

21. era un viejecito calvo, con un bigote cano y unos ojos azules como el cielo (*La familia de Pascual Duarte*, p. 146).

C'était un petit vieux, chauve, avec des moustaches blanches et des yeux *bleus comme le ciel* (p. 152).

22. Por las ventanas se ve el lago Lemán, encerrado aquí cerca en montañas, *azul como una gran turquesa*, surcado por velas blancas triangulares (*Cesar o nada*, p. 185).

Par les fenêtres on aperçoit le lac Léman, enfermé tout près dans les montagnes, *bleu comme une grande turquoise*, sillonné de voiles blanches triangulaires (p. 229).

23.... se extiende la llanada, *castaña como la piel de los hombres*, por donde pasan –a veces– las reatas de mulas que van a Portugal (*La familia de Pascual Duarte*, p. 66).

...s'étend la plaine, *brune comme la peau des hommes*, où passent, parfois, des files de mules qui vont au Portugal (p. 68).

24. ...Pepa y Rosa), rubia la una, *morena como mulata* la que tenía nombre de flor (*La Regenta*, p. 271).

l'une blonde, l'autre– celle qui portait un nom de fleur– *brune comme une mulâtresse* (p. 313).

25. fixant sur lui ses yeux *gris* (mais pas naturellement gris [...]) Mais plutôt *comme de la cendre*, pensa l'étudiant (*Le Palace*, p. 132).

⁸Alors que la comparaison portant sur l'intensité chromatique concernait essentiellement *blanc/pâle, rouge et noir*, la comparaison définissant un degré chromatique concerne pratiquement l'ensemble des couleurs pleines.

fijando en él sus ojos *grises* (pero no naturalmente grises [...]) Pero más bien *como ceniza*, pensó el estudiante (p. 109).

26. Había bostezado [...] atento al vuelo de unas palomas *grises como la pizarra* de los tejados... (*Paisajes...*, p. 17).

Il avait bâillé [...] attentif au vol de pigeons *gris comme l'ardoise* des toits [...] (p. 18).

27. J'ai reconnu [...] Haro à l'odeur ferrugineuse de son crin *doré et dur comme du cuivre* (*Le Roi des aulnes*, p. 512).

Reconocía [...] a Haro por el olor ferruginoso de sus cabellos *dorados y duros como el cobre* (p. 404).

Dans le corpus analysé la confrontation analogique de la gamme des bleus porte sur des éléments naturels comme la mer, des matières comme la turquoise, celles des bruns et des roses porte sur les teintes de la peau. Le gris est comparé à des matériaux comme l'ardoise, le jaune à une teinture telle que l'arnica, l'or à des éléments de la nature ou à d'autres métaux, le violet à des étoffes de carême, le rouge au feu, aux braises, au cuivre, le roux au pelage, au tabac. On ne constate que deux analogies portant sur une notion ou un sentiment, donc en principe non colorés et pour lesquelles il y a traduction littéralisante:

28. Il se sentait perdu, abandonné, rejeté devant cette eau, *grise comme l'au-delà* (*La Goutte d'or*, p. 95).

Se sentía perdido, abandonado, rechazado ante aquel agua *gris como el más allá* (p. 113).

29. Que el amor es aventura sin designio [...] una creencia fría, nítida y *azulada como la luz de luna* sobre las olas agonizantes (*Nubosidad variable*, p. 188).

l'amour est une aventure sans dessein [...] une croyance froide, nette et *azurée comme la lumière de la lune* sur les vagues agonisantes (p. 166).

Quant à la confrontation analogique de la clarté (exemple 30) qui cherche à déterminer un niveau de luminosité relative, les traductions littérales ont lieu sur des segments porteurs des constances évoquées auparavant (notamment la clarté des yeux comparés au cristal, à la glace, aux miroirs, et à la couleur de la peau).

30. Il était grand et droit comme un arbre, un arbre vivant et respirant, aux oreilles dardées, aux yeux *clairs comme des miroirs*, qui faisaient face aux trois hommes (*Le Roi des aulnes*, p. 326).

Era grande y erguido como un árbol, un árbol viviente que respirase, con las orejas alzadas y ojos *claros como espejos*, y encaraba a los tres hombres (p. 262).

Comme pour la comparaison intensive, parfois les traducteurs mettent en place une stratégie de renforcement: lorsque deux qualificatifs sont impliqués dans le comparant, le traducteur rapproche du comparé le qualificatif porteur direct ou indirect de la qualité chromatique.

31. La mañana estaba templada y húmeda. La luz *cenicienta* penetraba por todas las rendijas *como un polvo pegajoso y sucio* (*La Regenta*, p. 487).

La matinée s'annonçait tiède et humide. Une lumière *cendreuse* pénétrait par tous les *interstices comme une poussière sale et poisseuse* (p. 537).

2.2 Écarts de traduction

Là encore, il est possible de constater que la traduction littéralisante n'est pas toujours de mise. Et nous nous sommes donc attachée à analyser ce qui motive ce refus de la littéralité, en dehors de strictes contraintes linguistiques.

L'une des premières causes d'écart de la littéralité semble être ce que le traducteur considère la faible adéquation chromatique du qualificatif à la réalité comparée. Dans un premier cas (exemple 32), le traducteur rejette l'usage extensif d'un terme de couleur (*blond*) et tient compte de l'objet intégré dans le comparé et qui sera donc impliqué dans le développement comparatif: un plafond (sa peinture) ne semble pouvoir être qualifié de *rubio* alors que le choix de l'adjectif est pleinement développé par la comparaison (cliché).

32. [...] regardant le plafond où des crabes et des algues poudrées de sel, s'enlevaient en relief sur un fond grenu *aussi blond que le sable d'une plage* (*A Rebours*, p. 158).
dirigía su vista hacia el techo, en el que se destacaban, en relieve, cangrejos y algas marinas envueltas en costras de sal, contra un fondo granulado, *tan amarillo como la arena de una playa* (p. 135).

Il semblerait donc que le traducteur attache beaucoup plus d'importance à l'adéquation chromatique de l'objet comparé qu'au développement de la comparaison. C'est ce qui se passe également pour les exemples 33 à 35 pour lesquels une lueur ou un éclat ne semblent pas pouvoir être qualifiés par une couleur pleine, mais par degré de saturation, donc par une tonalité approximative⁹.

33. Marius voyait le trou de la cloison briller d'une *clarté rouge qui lui paraissait sanglante* (*Les misérables*, tome 2, p. 307).

Mario veía brillar el agujero de la medianería con una *claridad rojiza que le parecía sangrienta* (p. 688).

34. Las vi de muy lejos, cuando se detuvieron en el cruce de la carretera principal, brillando *azules* y convulsas *como llamas de gas* amortiguadas por la niebla (*Beltenebros*, p. 15).

Je les vis s'arrêter beaucoup plus loin, au carrefour de la route nationale, lançant des éclairs *bleutés* et convulsifs, *telles des flammèches de gaz* amorties par le brouillard (p. 18).

35. Toutes les facettes des joailleries s'embrasent; [...] la piquent au cou, aux jambes, aux bras, de points de feu, vermeils comme des charbons, violets comme des jets de gaz, *bleus comme des flammes d'alcool*, blancs comme des rayons d'astre (*A Rebours*, p. 108).
las alhajas se iluminan en todas sus facetas [...] realzando el cuello, las piernas y los brazos de puntos de puntos de luz rojos como carbón ardiente, violetas como luz de gas, *azulados como alcohol llameante*, blancos como la luz de la luna (p. 83).

⁹Le phénomène inverse a lieu dans un seul cas, qui pourrait éventuellement s'expliquer par le fait que *blanquecino* aurait pu sembler redondant (sème /approximatif/ déjà présent dans *vapor* et *neblina*): «La sueur coulait sur tous les fronts; et une *vapeur blanchâtre, comme la buée d'un fleuve* par un matin d'automne, flottait au-dessus de la table, entre les quinquets suspendus» (*Madame Bovary*, p.206) / El sudor corría por todas las frentes; y un *vapor blanco, como la neblina de un río* en una mañana de otoño, flotaba por encima de la mesa, entre los quinqués colgados (p. 224).

La couleur approximative de la réalité décrite semble s'imposer au traducteur qui rétablit une adéquation chromatique, ou encore (exemple 36) supprime le comparant, jugé trop peu éclairant de l'analogie, ou supprime l'élément introducteur de la comparaison (exemple 37).

36. un paysage minéral atroce, fuyait au loin, un paysage blafard, désert, raviné, mort; une lumière éclairait ce site désolé, une lumière tranquille, *blanche, rappelant les lueurs du phosphore dissout dans l'huile* (A Rebours, p. 140).

Todo se desvaneció repentinamente y, como en un súbito cambio de decorado teatral, apareció ante él un vasto panorama sin vida, un paisaje rocoso, mineral, bañado por *una luz pálida, macilenta* (p. 117).

37. chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument [...] la contrebasse, corsée, solide et *noire, comme un pur et vieux bitter* (A Rebours, p.100). dejando para el contrabajo *un amargo añejo* de mucho cuerpo, sólido y *oscuro* (p. 74).

Une autre pratique (exemple 38) vise à l'introduction de la comparaison, apparemment préférable, face à la structure *couleur de*, l'ensemble étant renforcé par la qualification chromatique recherchant une saisie immédiate de la tonalité impliquée dans la description. Donc une sorte de colmatage qui viserait à supprimer les espaces d'indétermination: précision de la sphère de référence chromatique et réintroduction de la structure comparative traditionnelle (exemple 39).

38. El marquesito vestía aquella tarde un traje de alpaca fina, *de color garbanzo*, chaleco del mismo color (La Regenta, p. 273).

il portait un costume de fine laine d'alpaga, *jaune comme les pois chiches*, un gilet en piqué de la même teinte (p. 314).

39. l'oeil dont le blanc est noir, et la pupille un petit trou clair, le paysage dont les arbres se détachent comme des plumets de cygne sur un ciel *d'encre* (Le Roi des aulnes, p. 175). el blanco del ojo en negro, y la pupila como un agujerito blanco, el paisaje donde los árboles se destacan como plumas de cisne sobre un cielo *negro como la tinta* (p. 140).

Dans deux cas seulement, c'est le phénomène inverse qui se produit (passage de la comparaison à la métaphore), mais le but semble être toujours le même: proposer la structure analogique la plus usuelle.

40. No sé por qué, hasta entonces, se me había ocurrido imaginar a los niños *blancos como la leche* (La Familia de Pacual Duarte, p. 39).

Je ne sais pourquoi j'avais imaginé les petits enfants *d'une blancheur de lait* (p. 39).

41. La hija de la condesa Brenda estaba espléndida con su tez *blanca, como si fuera de leche*, los brazos al descubierto entre gasas (Cesar o nada, p. 94).

La fille de la comtesse Brenda était splendide avec son teint *blanc, laiteux*, ses bras nus entre les gazes (p. 114).

Conclusions

Ces différents choix, opérés par les traducteurs, de traduction littéralisante ou non littéralisante semblent mettre en évidence le fait que, d'une part, l'illusion référentielle sert de critère esthétique spontané, et que d'autre part le traducteur-lecteur décode de façon mécanique et automatique des messages qu'il connaît déjà, projetant et des stéréotypes reconnus et des formulations reconnues, occultant ainsi les possibilités de différence, si minimales soient-elles dans le cadre de la comparaison. On peut penser que

le traducteur met des pratiques de lecture courantes qui visent à la stabilité du texte, et qui démontrent d'une certaine façon l'automatisation de la compréhension.

Le traducteur semble donc vouloir se porter garant de deux conditions pour lui nécessaires à la littérarité des traductions: d'une part une certaine mimésis et d'autre part la proposition presque exclusive de formes et de formules garantissant l'efficacité stylistique immédiate, recherchant les signes extérieurs conventionnels de littérarité. Cette observation est à mettre en rapport avec le deuxième volet de notre recherche où il est possible de constater cette fois, que lorsque la qualification chromatique est présente dans le comparant, (donc apparemment concerne «indirectement» la description), les traducteurs semblent admettre beaucoup plus aisément des qualifications chromatiques s'éloignant quelque peu de l'expérience empirique. Comme si, à l'intérieur du texte fictionnel, il y avait deux mondes différenciés: le monde décrit dans la fiction où l'on vise un maximum de vraisemblance et de stéréotypes, et un monde «parallèle», celui de l'analogie, du «comme si», où se développent des perceptions liées à l'imaginaire, à la mémoire et où les traducteurs semblent plus sensibles à l'apport d'éléments nouveaux qui leur paraissent plus intégrables, et sont donc moins rigides dans leurs perceptions des phénomènes langagiers et littéraires. Cela correspondrait-il alors à deux types de lecture? L'une qui privilégie un «regard direct» sur le monde décrit et l'autre un regard secondaire, plus concerné par l'imagination?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHEVALIER, J.-Cl., DELPORT, M.-F. (1995). *L'horlogerie de Saint-Jérôme*, Paris, L'Harmattan.
- KIBÉDI VARGA, A. (1997). «Les figures de style et l'image», in M. B. van Buren (éd.): *Actualité de la stylistique*, Amsterdam, Rodopi, pp.121-140.
- MOLLARD-DESFOUR, A. (1998a). *Le dictionnaire des mots et expressions de couleurs, Le rouge*, Paris, CNRS Editions.
- (1998b). *Le dictionnaire des mots et expressions de couleurs, Le bleu*, Paris, CNRS Editions.
- NEEFS, J. (2000). «Le bleu du ciel l'envahissait... (Proust, Flaubert)», in Michel Costantini et al. (dir.): *La couleur réfléchie*, Paris, L'Harmattan, pp.19-27.
- PRADIER, J.-M. (2000). «Visage d'acteur: lieu de couleurs», in Michel Costantini et al. (dir.): *La couleur réfléchie*, Paris, L'Harmattan, pp.51-58.

Corpus

- Leopoldo Alas, «Clarín».** *La Regenta* (1884), Madrid, Alianza Bolsillo, 1981.
La Régente, Paris, Fayard, 1987. Traduction: Albert Bletot, Claude Bleton, Jean-François Botrel, Robert Jammes, Yvan Lissorgues (coordinateur).
- Rafael Alberti** *La arboleda perdida* (1942), Barcelona, Seix Barral, 1983.
La futaie perdue, Paris, Editions Pierre Belfond, 1984. Traduction: Robert Marrast.
- Pío Baroja.** *Cesar o nada* (1910), en *Las Ciudades*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

- César ou rien*, Paris, Verdier, 1989. Traduction: Raphaël Carrasco.
- Camilo José Cela.** *La familia de Pascual Duarte* (1942), RBA editores, 1993.
La famille de Pascal Duarte, (1948), Paris, Seuil, 1989. Traduction: Jean Viet.
- Camilo José Cela.** *La colmena* (1951), Madrid, Castalia, 1990.
La ruche, Paris, Gallimard, 1958. Traduction: Henri L.P. Astor
- Juan Goytisolo.** *Paisajes después de la batalla* (1982), Barcelona, Montesinos.
Paysages après la bataille, Paris, Fayard, 1985. Traduction: Aline Schulman.
- Javier Marías.** *Corazón tan blanco* (1992), Barcelona, Anagrama, 1996.
Un cœur si blanc, (1993), Paris, Payot et Rivages, Editions de poche, 1996.
 Traduction de Alain et Anne-Marie Keruzoré.
- Javier Marías.** *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Grupo Santillana, 1998.
Dans le dos noir du temps, Payot et Rivages, 2000. Traduction: Jean-M. Saint-Lu.
- Juan Marsé.** *El embrujo de Shanghai* (1993), Barcelona, Plaza & Janés, 1995.
Les nuits de Sanghaï, Paris, C. Bourgois, 1995. Traduction: Jean-Marie Saint-Lu.
- Carmen Martín Gaité.** *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992.
Passage nuageux, Paris, Flammarion, 1995. Traduction: Claude Bleton.
- Antonio Muñoz Molina.** *Beltenebros*, (1989), Barcelona, Editorial Seix Barral, 1996.
Beltenebros, 1991, Actes Sud. Traduction de Claude Bleton.
- Arturo Pérez-Reverte.** *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 1993.
Le club Dumas, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994. Traduction: Jean-Pierre Quijano.
- Maruja Torres.** *Un calor tan cercano*, 1997, Madrid, Alfaguara Bolsillo, 1998.
Une chaleur si proche, Ed Métailie, 1998. Traduction: Jean-François Carcelen.
- Miguel de Unamuno.** *Amor y pedagogía* (1902), Espasa-Calpe, 1968.
Amour et pédagogie, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996. Traduction: Dominique Hauser.
- Marie Darrieussecq.** *Truismes*, P.O.L. Editeur, 1996.
Marranadas, Barcelona, Anagrama, 1997. Traducción de Javier Albiñana.
- Marguerite Duras.** *L'amant*, Paris, Minuit, 1984.
El amante, Barcelona, Tusquets Editores, 1984. Traducción: Ana Maria Moix.
- Gustave Flaubert.** *Madame Bovary* (1857), Paris, Gallimard, 1972.
Madame Bovary, Madrid, Cátedra, 1994. Traducción de Germán Palacios.
- Victor Hugo.** *Les misérables*, Garnier-Flammarion, 1967, 3 tomos.
Los miserables, Circulo de lectores, 1967, 2 tomos. Traducción: H.G. Simon.
- J-K. Huysmans.** *A rebours* (1884), Paris, Garnier-Flammarion, 1978.
Contra Natura, Barcelona, Tusquets, 1997. Traducción: José de los Ríos.
- Andrei Makine.** *Le testament français*, Paris, Mercure de France, 1995
El testamento francés, Barcelona, Tusquets, 1996. Traducción: Javier Albiñana.
- François Mauriac.** *Thérèse Desqueyroux*, (1927), Paris, Bernard Grasset, 1989.
Thérèse Desqueyroux, Madrid, Cátedra, 1989. Traducción: Ana y Matilde de Almandoz.
- Claude Simon.** *Le palace*, Paris, Minuit, 1962.
El palace, Barcelona, Versal, 1985. Traducción: Manuel Serrat Crespo.
- Michel Tournier.** *Le roi des aulnes*, Paris, Gallimard Folio, 1970.

El rey de los Alisos, Madrid, Alfaguara, 1992. Traducción de Encarna Castejón.

Michel Tournier. *La goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1983.

La gota de oro, Madrid, Alfaguara, 1985. Traducción: Jacqueline y Rafael Conte.

Emile Zola. *Thérèse Raquin*, (1867), Paris, Garnier Flammarion, 1970.

Thérèse Raquin, Barcelona, Círculo de lectores, 1977. Traducción: Guillermo Lledó.